

Ars et maiestas – Formen der *imitatio heroica* im barocken Herrscherbildnis

Christina Posselt-Kubli

Der Herrscher inszeniert sich im Barock auf dominante Art und in verschiedenen Erscheinungsformen und -kontexten. Nicht nur das Amt des Königs oder seine zwei Körper – die nach Kantorowicz¹ so häufig aufgegriffene Differenzierung zwischen dem natürlichen, sterblichen und dem gesalbten, unsterblichen Körper des Königs – gehen dabei in seine bildliche Repräsentation ein, seine Person kann auch durch andere Relationen vermittelt auftreten. Der Beitrag widmet sich diesem Komplex mit der Frage, welche Formen des Heroischen bzw. welche heroischen Rollen ein Herrscher im 17. Jahrhundert aufbieten kann, wenn er sich als kunstsinniger und zugleich staatsmächtiger Fürst inszeniert. Der aus zeitgenössischen Quellen entnommene Begriff des Kunsthelden weist bereits auf eine Darstellungsform hin, in welcher der Machthaber aufgrund seiner Kunstförderung heroisiert wird. Formal wird nach der attributiven Angleichung an antike Götterfiguren ebenso zu fragen sein wie nach anderen Verhältnissen von Porträt und auf dieses bezogene Heldenfiguren. Um die verschiedenen Formen, Bezugnahmen und Aussagen exemplarisch aufzuzeigen, sind Porträtformen von Herrschern unterschiedlicher Machtbereiche und Konfessionen ausgewählt: Kaiser Ferdinand III. (1608–1657), Christina von Schweden (1626–1689), der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688) sowie der Gottorfer Herzog Christian Albrecht (1641–1694/95).

Ferdinand III. und die Domus Austriae – *ein olympisches Familienbildnis*

Der habsburgische Kaiser Ferdinand III. wählt ein olympisches Profil für seine Repräsentation im Kreise seiner Familie (Abb. 1). Dieses heute nicht mehr erhaltene Gemälde, ursprünglich 1651/52 geschaffen von Joachim von Sandrart, wird vom Maler und Kunstschriftsteller in seiner „Teutschen Academie“ ausführlich beschrieben. In dieser enzyklopädischen Kunstlehre wird der Kaiser als kunstsinniger Herrscher geschildert, der Sandrart oft zu sich bat, ihn förderte und „auch öfters mit eigener Hand Ihm zugeschrieben“ habe.² So stamme das Konzept für die

¹ E. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957.

² J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 3 Bde., Nürnberg 1675–1680 (Th. Kirchner [et al.] (Hrsg.), *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-*



Abb. 1

Franciscus van der Steen, Mythologisches Gruppenbildnis der *Domus Austriae* (nach Joachim von Sandrart), Kupferstich, nach 1651/52, Wien, Albertina, fol. 4+5.Nr. 5+6

Künste. Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, 2008–2012 (im Folgenden TA)), hier: Sandrart, TA 1675, Lebenslauf, S. 20, <http://ta.sandrart.net/-text-638>, 24. Juni 2014.

Darstellung der *Domus Austriae* vom Kaiser selbst. Da es durchaus herrscherliche Praxis war, zur Selbstheroisierung unter künstlerischen Entwürfen auszuwählen oder eigene Inventionen bei Festveranstaltungen zu präsentieren, erscheint dies durchaus glaubwürdig.³

Während das Konzept der Komposition somit überliefert ist, existiert das Gemälde Sandrarts hingegen nur in einem Kupferstich von Franciscus van der Steen, der jedoch recht getreu die Komposition wiedergibt.⁴ Der Kaiser thront auf einem Adler, durch die ihm beigegebenen Attribute als Jupiter und Weltbeherrscher erkennbar. Die Bildunterschrift weist ihn zudem als „Jupiter Pacificus“ aus.⁵ Die Gesichtszüge dieser Figur sind im Vergleich mit zeitgenössischen Porträts denjenigen Ferdinands angeglichen, betrachtet man etwa Kopfform, Bart- und Haartracht. In Kontrast zu dieser zeitgenössischen Referenz entspricht die Repräsentation der mit einem Mantel um Schulter und Unterleib gewandeten Figur mit nacktem Oberkörper der traditionellen Überlieferung Jupiters und damit dem höchsten olympischen Gott. Die Überblendung zweier Zeitebenen und Figuren (einer historisch realen und einer mythologischen) hat ihre Schnittstelle somit zwischen Kopf und Körper. Der (natürliche, individuelle) Körper des Königs ist zwar in der Herrscherfolge variabel und steht somit auch einer symbolischen Veränderung zur Verfügung. Das Bedürfnis nach persönlich-individuellem Ausdruck muss jedoch durch das Porträt erfüllt werden, das eine Verstärkung der *imitatio heroica* bewirkt.

Die spannungsreiche Konstruktion zwischen mythologischem Gott-Körper und physiognomischer Ähnlichkeit des Kaisers repräsentiert vor allem die Majestät Ferdinands. Diese trägt durch ihre zeichenhafte Bezugnahme auf Jupiter der Porträttheorie der Zeit Rechnung: Giovan Paolo Lomazzo, Gabriele Paleotti und andere fordern in ihren Schriften eine dem Rang des Dargestellten angemessene Repräsentation im Bildnis, mithin Würdeformeln, die auf Attributen oder der Idealisierung der Gesichtszüge basieren. Durch die Jupiter-Referenz wird zudem eine Rezep-

³ Claudia Schnitzer weist dies für August den Starken nach, vgl. C. Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der frühen Neuzeit*, Tübingen 1999, S. 312. Zu Habsburgern in Götterrollen (Jupiter, Herkules) vgl. den sogenannten Kolowrat-Kodex, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 2886.

⁴ 1651–52 hielt sich Sandrart am Wiener Hof auf und schuf fünf Einzel- und Gruppenbildnisse der Kaiserfamilie, vgl. C. Klemm, Joachim von Sandrart. *Kunst-Werke und Lebenslauf*, Berlin 1986, S. 205, Sp. 2.

⁵ Die Rolle als Friedensbringer wurde Ferdinand III. auch in Johann Jacob Ritter von Weingartens genealogischem „Fürsten-Spiegel oder Monarchia deß Hochlöblichen Ertz-Hauses Oesterreich“ (Prag 1673) zuerkannt. Die Göttlichkeit wird ihm hier ebenfalls attestiert, in der Bezeichnung „DIVUS FERDINANDUS TERTIUS“, vgl. M. Hengerer, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie* (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs; 107), Wien [u.a.] 2012, S. 444. Auch in der Musik wurde er mit Bezug auf Athanasius Kircher mit Jupiter identifiziert, vgl. C. Pollerus, *Jupiter, Magnet und Terz. Musik um Kaiser Ferdinand III.*, in: M. Hengerer, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie* (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs; 107), Wien [u.a.] 2012, S. 547–560.

tionsästhetik befriedigt, die dem System des rhetorisch geschulten Hofmannes entsprach. Dieser war gewohnt, Gesten, Haltung, Kleidung und Sprache zeichenhaft zu deuten. Der Bezug zum höchsten olympischen Gott verweist dementsprechend auf den Status des Kaisers, der durch dessen hieratische Porträthaftigkeit und das Fehlen einer szenischen Bezugnahme überzeitlich festgeschrieben werden soll.

Ferdinands Herrschaft manifestiert sich laut Aussage der Bildelemente in Frieden, Wohlstand und Kulturpflege. Segnungen aus den Füllhörnern, die von Juno und Ceres ausgeschüttet werden, als die seine beiden verstorbenen Gattinnen Maria Anna von Spanien (gest. 1646) und Maria Leopoldine von Österreich-Tirol (gest. 1649) auftreten, triumphieren über die Waffen. Die Positionierung der beiden Figuren zeigt zudem eine konkrete Situation an: Maria Anna und Maria Leopoldine sind als Verstorbene ausgewiesen, die von himmlischen Lichtstrahlen hinterfangen sind. Auch hiermit bleibt die Darstellung in einer Spannung zwischen realhistorischem Zeitbezug und mythologischer Zeitlosigkeit.

Diese Funktion der Einkleidung prägt auch die anderen Figuren des Bildes. Mit Ferdinand im Zentrum steht die ihn flankierende Tochter Maria Anna als Minerva – „die Streitrüstung und Kunst praesentierend“,⁶ wie Sandrart in seiner Beschreibung die Worte des kaiserlichen Programms wiedergibt. Neben Minerva, die in der mythologischen Überlieferung Jupiter im Kampf zur Seite gestellt ist und aus seinem Haupt geboren wurde, steht der Sohn des Kaisers, Ferdinand IV., ähnlich gewandt wie sein Vater, in klassischer Kontraposthaltung und „in forma Apollinis“,⁷ wie es im kaiserlichen Konzept heißt. Auch in dieser Figur offenbart sich eine Dichotomie, die jedoch bereits in der Symbolhaftigkeit Apolls angelegt ist: Kunst und Krieg vereinernd sind ihm Lyra sowie Pfeil und Bogen beigegeben. Der familiäre Götterreigen wird vervollständigt durch Ferdinands Frau Eleonora Gonzaga am rechten Bildrand, durch Kleidung und Attribute als Bellona ausgewiesen, seinen Bruder Erzherzog Leopold Wilhelm ganz links, in antikisierter Phantasierüstung auf Mars Bezug nehmend („in forma Martis“⁸), sowie seinen jüngeren Sohn Leopold in Gestalt von Amor („in forma Armoris“⁹), der von links auf einer Wolke der Szenerie zuschwebt. Eleonora Gonzaga und Leopold Wilhelm, als Bellona und Mars auch mythologisch verwandt, zeigen Stärke, doch ohne aktiv-kriegerische Pose: Bellona ist in Siegerhaltung gezeigt, auf Waffen stehend und flankiert von einem Löwen – dem alten Stammwappen der Habsburger. Mars steht mit nach unten gerichteter Lanze neben einer Kanone. Die Figurenkomposition stützt somit die Aussage des *Jupiter pacificus*, ähnlich der rhetorischen Figur der Wiederholung

⁶ Sandrart, TA 1675, Lebenslauf, S. 20, <http://ta.sandrart.net/-text-638>, 24. Juni 2014. Bezeichnenderweise hatte Ferdinand 1650/51 über den Kunsthandel in Amsterdam und Antwerpen die Gemälde des Herzogs von Buckingham erworben, die Sammlung war wie andere Sammlungen englischer Adelliger nach dem Sieg Cromwells 1648 auf den Markt gekommen.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

und Verdoppelung. Der ‚Jupiter Austriacus‘ Ferdinand, mit Lorbeerzweig als siegreicher Feldherr wie Friedensbringer ausgezeichnet, vermittelt durch den Rang eines olympischen Gottes zudem den Anspruch der politischen Hegemonie, die er dynastisch zu stabilisieren weiß. Zwar war die Vorrangstellung des Kaisers nach dem Westfälischen Frieden gegenüber den Reichsständen und Territorialfürsten geschwächt, doch die Position innerhalb der habsburgischen Erblande war deutlich gestärkt. Mit der Wahl Jupiters wird in dieser Situation eine Rangordnung postuliert, die überzeitlich in Anspruch genommen wird. Die Stärke Jupiters weist diesen Zustand zwar als militärischen Sieg aus. Die muskulöse Darstellung von Armen und Oberkörper offenbart aber ebenso die programmatische Inszenierung, bedenkt man die häufig kränkelnde Konstitution des Kaisers.¹⁰

In den Kanon von Göttern, die zur Bildnisangleichung von Herrschern des Barock verwendet wurden, gehört auch eine weibliche Götterfigur, die Staatsmacht wie Kunstsinn aufs Engste miteinander verbindet und deshalb für den staatsmächtigen wie kunstsinnigen Herrscher eine beliebte Referenz war – Minerva. Auch ihre Vieldeutigkeit machte sie so attraktiv, konnte Minerva doch fürstliche Tugenden wie Klugheit, Tatkraft, siegreiche und weise Kriegführung ebenso wie Kunstliebe und kulturelle Förderung personifizieren. Auch als Erzieherin junger Fürsten, als Beraterin und Schutzmacht der Herrscher ist sie häufig ausgewählt. Während Minerva in der Heroisierung des Herrschers somit als Assistenzfigur dessen Eigenschaften verkörpert, kann sich die Herrscherin ihrer *in personam* bedienen. Als ideale Symbolfigur für Regentinnen reiht sich Minerva damit in eine Folge historischer und biblischer Tugendvorbilder wie Judith, Kleopatra oder Lucretia ein. Doch gerade ihre semantische Offenheit gilt es durch formale und inhaltliche Bestimmungen im Einzelfall zu betrachten.

Christina von Schweden – die ‚männliche‘ Minerva

Geradezu als Prototyp der *Minerva-imitatio* verkörpert Christina von Schweden eine ebenso musische wie kämpferische *femme savante*. Dieser Typus wurde in Christinas Umfeld sowohl in der bildenden Kunst als auch besonders in der Literatur geformt. Als Lichtgestalt, begabt mit *ingenium*, *eruditio* und *sapientia* „supra SEXUM, supra PRINCIPEM, supra HOMINEM“¹¹ erscheint sie innerhalb eines kosmologischen Systems in Georg Stiernhielms Fragment „Peplum Minervæ Arctoæ“. George de Scudéry widmet ihr ein Gedicht, in dem Christina als „Heroine und gottgesandte Herrscherin“¹² glorifiziert wird.¹³ Ihre männliche Wesensart, die

¹⁰ Hengerer, Kaiser Ferdinand III. (Anm. 5), S. 279–280.

¹¹ G. Stiernhielm, Peplum Minervæ Arctoæ, in: J. Nordström (Hrsg.), Samlade skrifter av Georg Stiernhielm. Andra delen. Andra bandet. Första häftet. Ur Stiernhielms filosofiska papper, Stockholm 1924, II:2, Faksimile-S. 4, Z. 21.

¹² J. Becker, „Deas supereminet omneis“. Zu Vondels Gedichten auf Christina von Schweden und der bildenden Kunst, in: Simiolus 6, 1972/73, S. 177–208, S. 179, Anm. 17.

aus ihren Selbstzeugnissen spricht, wird ihr von zahlreichen Zeitgenossen zugeschrieben. Der Herzog von Guise, Heinrich II. von Lothringen, beschreibt sie etwa folgendermaßen: „Sie zieht fast niemals Handschuhe an und trägt Schuhe wie die Mannsleute, deren Stimme und Wesen sie fast gänzlich an sich hat. Sie will durchaus eine Amazonin vorstellen.“¹⁴ Christinas Sprachtalent und ihre Kunstkenner-schaft werden von dem Bildhauer und Architekten Gian Lorenzo Bernini bestätigt, dessen Biographie Christina bei Filippo Baldinucci in Auftrag gab. Ihr Kunstbesitz baute in nicht geringem Maß auf der Plünderung der Prager Kunstsammlung Rudolfs II. auf, aus deren reichem Bestand sie vor allem italienische Werke, etwa von Tizian und Raffael, für ihre Sammlung in Stockholm übernahm, während ihr die Altdeutschen und Niederländer missfielen, wie aus ihren Briefen hervorgeht.¹⁵ Auch in Rom ergänzte sie diesen Schwerpunkt durch italienische Werke, darunter Gemälde von Tizian, Correggio, Annibale Carracci, Guido Reni, Pieter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck. Neben der Dominanz von Kunstwerken des 16. Jahr-hunderts und mythologischen Bildthemen sammelte Christina antike Werke, dar-unter neue Funde, die in Rom gemacht wurden.¹⁶ Mit einer solchen Strategie der Erbeutung und des Kaufs von Kunst setzte Christina die Tradition ihres Vaters Gustav II. Adolf fort, der für einige Holbeingemälde zwei seiner Generäle, Lennart Torstensson und Gustav Horn, den Bayern überließ.¹⁷ Auch die Numismatik schätzte Christina für die Möglichkeiten ihrer Selbstdarstellung, entwarf sogar 118

¹³ George de Scudéry's Gedicht auf Christina von Schweden trägt den Titel „Alaric, ou Rome vaincue“ und erschien 1654 in Paris, vgl. Becker, „Deas supereminet omneis“ (Anm. 12). Weitere literarische Beispiele bei T. Brunius, *Pallas Nordica* mit Sphinxbekröntem Helm. Studien über ein Marmorporträt der Königin Christina von Schweden, in: *Analecta romana. Instituti danici* 9, 1980, S. 93–131.

¹⁴ V. Buckley, *Christina – Königin von Schweden. Das rastlose Leben einer europäischen Exzentrikerin*, Frankfurt am Main 2005, S. 341. Vgl. hierzu die Inszenierung ihres Einzugs in Rom durch die Porta del Popolo im Gewand einer Amazone auf einem weißen Pferd im Herrensitz, J. Archenholtz, *Memoires pour servir à l'histoire de Christine, Reine de Suede* [...], Bd. 1, Amsterdam 1751, S. 498; zudem L. von Reinken, *Deutsche Zeitungen über Königin Christine 1626–1689. Eine erste Bestandsaufnahme*, Münster 1966, S. 71.

¹⁵ Vgl. dazu F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London ²1988, S. 97–98.

¹⁶ Zu Christinas Kunstsammlung vgl. etwa P. Bjurström (Hrsg.), *Christina Queen of Sweden – A Personality of European Civilisation* (Ausstellungskatalog Stockholm), Stockholm 1966, S. 416–421; E. Borsellino, *Cristina di Svevia collezionista*, in: *Ricerche die storia dell'arte* 54, 1994, S. 4–16; C. van Tuyll van Serooskerken, *Königin Christina als Sammlerin und Mäzenatin*, in: U. Hermans (Hrsg.), *Christina Königin von Schweden* (Ausstellungskatalog Osnabrück), Bramsche 1997, S. 211–225; G. Cavalli-Björkmann, *La collection de la reine Christine à Stockholm*, in: J. Thuillier (Hrsg.), 1648. *Paix de Westphalie. L'art entre la guerre et la paix / Westfälischer Friede. Die Kunst zwischen Krieg und Frieden*, Paris 2000, S. 295–317.

¹⁷ Buckley, *Christina – Königin von Schweden* (Anm. 14), S. 157. Die Filiation wurde mythologisch im Kupfertitel zum Geschichtswerk des Bogislaus Philipp von Chemnitz „*Königlichen Schwedischen in Teutschland geführten Krieges Ander Theil*“ (Stockholm 1653) verbildlicht: Gustav Adolf thront als Jupiter auf einem Adler in den Wolken vor einem Zodiakus und reicht seiner Tochter auf Erden die Keule des Herkules. Das Löwenfell liegt auf einem Sockel, in den Fama die ruhmreiche Geschichte des schwedischen Krieges eingräbt.

Münzen als ihre „Histoire Métallique“, und ließ 1659 eine Münze prägen, die sie als Minerva mit einem sphinxähnlichen Löwen auf dem Helm und einem Phönix zeigt,¹⁸ der aus der Asche zur Sonne aufsteigt – eine regelrechte Potenzierung von heroischen Herrschaftszeichen. Während bei der Münze Sebastian Dadlers (Abb. 2) in Anlehnung an den Kupferstich von Jeremias Falck (Abb. 3) Christina durch den Helm der Minerva als Friedensbringerin und Kunstförderin gehuldigt wird, fließt im Profilbildnis einer Goldmedaille (Abb. 4) noch eine andere Heroisierungsform mit ein – die Alexanders des Großen. Der antike Heros war ein Held, über den Christina selbst geschrieben hat. Zudem war sie in ihrer Jugendzeit in ihrer schwedischen Residenz umgeben von Wandteppichen, die die Taten Alexanders zeigten. Wie emphatisch sie den Makedonen zum Vorbild für sich erkor, erhellt auch ihr Plan, einen Alexanderplatz in Stockholm samt Reiterstatuen ähnlich der Dioskuren in Rom zu errichten.¹⁹ Äußerliche Ähnlichkeit konnte in einem Vergleich Alexanders mit Christina nur schwer propagiert werden – auch wenn in der genannten Goldmedaille durch den Helm und eine gewisse Androgynität auch diese Strategie versucht wurde. Umso deutlicher treten in Sébastien Bourdons Reiterporträt von 1653 (Farbabb. 3) qualitative Imitationsfaktoren hervor. In dem für Philipp IV. bestimmten Gemälde wird eine Alexanderimitation allerdings zunächst kaum deutlich. Christina ist in zeitgenössischem Gewand und im Damensattel auf einem ledvierenden Pferd dargestellt. Doch genau dieser Bezug zum Pferd und zu den Reitkünsten Christinas ließ Zeitgenossen einen Vergleich mit Alexander anstellen. So ist etwa Gualdo Priorato, der Christina während ihrer Zeit in Rom als Kammerherr diente, in seiner „Historia della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra Regina di Svetia“ davon überzeugt: Wenn sie einen Bucephalos hätte, würde sie diesen genauso gut zähmen wie Alexander.²⁰

Christinas *imitatio heroica* nimmt sich also nicht nur einen männlichen Herrscher zum Vorbild, auch die Göttin Minerva spielt mit maskulinen Qualitäten.²¹ Diese Ambivalenz wird als Betonung weiblicher Vorzüge ebenso wie des (männlichen) Ideals des tugendhaften, mit Weisheit wie Kampfgeist gesegneten Herrschers eingesetzt. Das Motiv der Rüstung etwa verweist emblematisch auf die *Virtù insuperabile*, die von Cesare Ripa als Kriegerin beschrieben wird, die dem

¹⁸ S. Åkerman, *Queen Christina of Sweden and Her Circle. The Transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine* (Brill's Studies in Intellectual History; 21), Leiden 1991, S. 263.

¹⁹ Ebd., S. 103. Zur Interpretation des Porträts vgl. A. Danielsson, Sébastien Bourdon's Equestrian Portrait of Queen Christina of Sweden, Addressed to „His Catholic Majesty“ Philipp IV, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 58, 1989, S. 95–108.

²⁰ G. Priorato, *Historia della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra Regina di Svetia*, Rom 1656, „If she had another Bucephalus, she would tame him as well as an Alexander“, Übersetzung: John Burbury (Hrsg.), *The History of the Sacred and Royal Majesty of Christina Alessandra Queen of Swedland*, London 1658, S. 360. Vgl. auch Danielsson, Sébastien Bourdon's Equestrian Portrait of Queen Christina of Sweden (Anm. 19), S. 100, Sp. 1.

²¹ Zum männlichen Wesen und einem daraus abgeleiteten maskulinen Aussehen der Minerva vgl. V. Cartari, *Le Imagini degli Dei degli antichi*, Venedig 1556.



Abb. 2

Sebastian Dadler, Christina von Schweden als Friedensbringerin und Kunstförderin, 1649, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Med14519

Laster ständig kämpferisch entgegnetreten muss.²² Die Rüstung des Herrschers bzw. der Herrscherin kann neben dem ersichtlichen militärisch-kriegerischen Aspekt somit auch das Bild des gegen Laster gerüsteten tugendhaften Fürsten aufrufen. Cesare Ripa führt diese Argumentation in seinem emblematischen Handbuch anhand einer Medaille Alexanders aus („Virtù. Nella Medaglia di Alessandro“²³), die eine Personifikation einer geharnischten Frau zeigt – weil die Tugend fortwährend mit dem Laster zu kämpfen habe. Auch bei der *Virtù heroica*, die bekanntlich Herkules

²² C. Ripa, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità & di propria inuentione*, Rom 1603, S. 509–520, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603>, 24. Juni 2014.

²³ Ebd., S. 508.



Abb. 3

Jeremiasz Falck, Christina von Schweden als Minerva, Kupferstich, 1649, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Inv. Nr. 4710



Abb. 4

Medaille auf Königin Christina, Gold, o. J., Stiftung Schloss Friedenstein Gotha

personifiziert, wird die Stärke des Helden auf die Kraft der Tugend übertragen (als *fortezza dell'animo*). Und auf der Medaille Trajans, die Ripa als Beispiel für geistige und körperliche *virtù* beschreibt, steht der dem Herkules beigegebene Löwe laut Ripa für die *magnanimitas*.²⁴

Frieden, kluge Regentschaft, Kunstliebe, Stärke und Eloquenz sollen durch die Kombination der Helden- bzw. Götter Vorbilder Alexander und Minerva der Herrscherrepräsentation Christinas ‚einverleibt‘ werden. Dies geschieht im Kupferstich von Jeremias Falck, indem ihrem Porträt die Attribute Minervas als Hinweis auf Christinas Weisheit und ihre Friedensliebe beigegeben werden. Insbesondere der Helm bindet Christina und Minerva zusammen, der durch den Löwen aber eben-

²⁴ Ebd., S. 506–511.

so eine Referenz auf Alexander als Sohn des Herkules beinhaltet. Während die Büstenform die *imitatio* auf Dauer stellt und der Nachfolge einer heroischen Figur somit angemessen ist, bilden das Inkarnat, das Dekolleté und die Perlenkette im Kupferstich einen Irritationsfaktor. Die physische Präsenz geht somit eindeutig von Christina aus, während sich ihr Heldenstatus über die genannten Attribute definiert – eine Simulation mit ‚offenem Visier‘, die bewusst mit medialen Brüchen eine Inkarnation der mythologischen Götterfigur evoziert.

Eine herrschaftslegitimierende sowie -betonende Nähe zu den Göttern kann sich der Herrscherheld aber auch anders stiften als durch die Überblendung seines Porträts in Heroengestalten. Diese *imitatio heroica* lässt sich in Porträts des Herrschers als ‚Kunstheld‘ aufzeigen.

Der Große Kurfürst als Beschützer der Künste

Der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg ließ sich 1682 von Michael Willmann als Beschützer der Künste inszenieren (Farbabb. 4).²⁵ Der Akzent des Bildes, das nach Beendigung der militärischen Aktionen des Hohenzollers entstand,²⁶ liegt auf der friedensreichen Herrschaft: die Künste und Abundantia mit dem Füllhorn können sich dank Friedrich Wilhelms Regierung entfalten.

Der Glanz Apolls, der links neben dem Kurfürsten steht, trifft Friedrich Wilhelm von der Seite und beleuchtet die diesem huldigenden Künste. Es sind die Personifikation der Malerei (stehend mit Pinsel und Palette), der Architektur (kniend mit Zirkel) sowie ganz am rechten Bildrand verschattet der Skulptur, die an einer Herkulesstatue arbeitet. Der Gott der Musen hält die Leier neben dem angewinkelten und auf der gefesselten Barbarei abgestützten Bein. Der Strick der Fessel in Apolls anderer Hand verstärkt das Motiv der Zähmung noch. Neben Apoll

²⁵ Schloss Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, 1682, Öl auf Leinwand, 162 × 200 cm. Bartoschek geht von einer Auftragsarbeit aus, das Gemälde wird im Inventar des Potsdamer Schlosses 1698 als „Wie Friderich Wilhelm von den künsten gesichet (?), und verehrt wird“ aufgeführt, vgl. G. Bartoschek, Wieling – Vaillant – Willmann? Michael Willmanns Werke in den preussischen Schlössern, in: H. Dickel (Hrsg.), Preußen. Die Kunst und das Individuum. Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan, Berlin 2003, S. 15–28, hier S. 26, Anm. 17. Willmann war 1657 und 1658 Hofmaler in Berlin gewesen, warum der zum Katholizismus konvertierte Maler noch einmal in den Dienst des Kurfürsten trat und „auf welche Weise die *Apotheose* in die kurfürstlichen Sammlungen gelangte“, ist unbekannt, vgl. H. Börsch-Supan, Die Kunst in Brandenburg-Preußen. Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier, dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser, Berlin 1980, S. 43–44; S. Hüneke, in: H.-U. Kessler (Hrsg.), Andreas Schlüter und das barocke Berlin (Ausstellungskatalog Berlin), München 2014, S. 48–49, Kat. Nr. III.1.

²⁶ Nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges 1648, dem Nordischen Krieg (1640–1660) – der insgesamt kaum territoriale Gewinne brachte, jedoch die Lehensunabhängigkeit Preußens vom Kaiser 1660 – sowie dem Niederländischen und Schwedisch-Brandenburgischen Krieg (1672–1679) waren die letzten Jahre von Friedrich Wilhelms Regentschaft durch die Kolonialpolitik und das Edikt von Potsdam mit der Folge der Ansiedlung von Hugenotten in Brandenburg gekennzeichnet.

wird Herkules dabei gezeigt, wie er die Kriegshydra niederringt.²⁷ Am linken Bildrand schließlich ist Minerva zu sehen, den rechten Arm vorgestreckt auf Fama verweisend, Oberkörper und Kopf nach hinten gedreht und den Neid zertretend. Die Kombination von Personifikationen, die dem Herrscher huldigen, und Götterfiguren, die der Heroisierung seiner Herrschaft dienen, beeinflussen auch die Wahrnehmung der historischen porträthaftern Figur des Kurfürsten. In zeitgenössischem Herrscherornat mit Harnisch und Hermelinmantel ist er der Mittelpunkt der Komposition. Durch ihn walten die segensreichen Kräfte der kunst- und friedliebenden Götter. Zurückgeworfen wird dieser Glanz tugendhaften Handelns in der Verherrlichung ebendieser Taten durch die Künste, die er fördert und die ein Grund für die Dauerhaftigkeit seines von Fama verkündeten Ruhmes sind. Das Gemälde reflektiert somit bildimmanent die Beziehung von Kunstförderung und Heroisierung durch Kunst mit bildkünstlerischen Mitteln.²⁸ Die *imitatio heroica* funktioniert hier somit nicht durch die Übernahme einer Götterrolle. Der Große Kurfürst muss sich nicht für Apoll, Herkules oder Minerva entscheiden, er kann ihnen allen durch sein Wirken nacheifern.

Die Auswahl dieser vorbildlichen Götter weist auf ein bestimmtes Profil hin, das deutlich auch in dem Attribut der Feder zu erkennen ist, die der Große Kurfürst in Anlehnung an ein Zepter hält. Mit dem damit aufgerufenen Motiv von *arma et litterae* ließ sich auch die Glorifizierung politisch-militärischer Erfolge vermitteln. Man berief sich hierzu auf die Repräsentation der oranischen Verwandten, die vor allem eine militärische Akzentuierung in ihren Porträts zeigten – sowohl Michiel Jansz van Mierevelt als auch Gerard van Honthorst stellten etwa den Statthalter Friedrich Heinrich von Oranien 1631/1632 und 1637 in Rüstung dar und auch im Gruppenbildnis der Prinzen von Oranien-Nassau werden alle fünf Porträtierten von Pieter Nason 1663 in Rüstung gezeigt.²⁹ Diese Referenz manifestierte sich auch in Beziehungen zur niederländischen Kunst, die vom Großen Kurfürsten be-

²⁷ Während die Herkulesfigur, die von der Bildhauerei geschaffen wird, womöglich den Farnesischen Herkules alludiert (vgl. S. Hüneke (Anm. 25), S. 49, Kat. Nr. III.1), könnte der bildimmanent agierende Herkules von einer damals ganz aktuellen Skulptur angeregt sein und damit auch in dieser Bildfigur auf die Kunstförderung des Großen Kurfürsten verweisen: Am 27. Oktober 1682 lieferte nachweislich Christoph Maucher aus Danzig seine Herkulesfigur aus Elfenbein nach Berlin (ebd., S. 85, Kat. Nr. V.2). Der Bezwinger der Lerneischen Hydra und des Nemeischen Löwen, als der Herkules hier gezeigt ist, besitzt in seiner den Oberkörper vor- und die Knie gebeugten Haltung gewisse Ähnlichkeiten mit der Ausführung bei Willmann.

²⁸ Die bei Willmann offensichtliche Selbstbezüglichkeit dürfte zumindest unterschwellig auch in anderen ‚Kunsthelden‘-Darstellungen intendiert gewesen sein. So lässt sich zum Gemälde des Kaisers von Sandrart das von Plinius überlieferte Alexander-Bild von Apelles stellen, den dieser als Zeus mit Blitz im Artemistempel von Ephesos dargestellt habe, Plinius, *Naturalis historia* 35, 94.

²⁹ Vgl. A. N. Bauer, Die Porträtmalerei für das Haus Oranien-Nassau in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: T. Weiss (Hrsg.), *Wiedererweckung eines anhaltischen Fürstenschlosses. Oranische Bildnisse aus fünf Jahrhunderten*. Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2003 (Ausstellungskatalog Oranienbaum), Dessau-Wörlitz 2003, S. 143–151.

geistert gesammelt wurde und die durch niederländische Hofmaler präsent war.³⁰ Militärische Stärke wurde so mit Kunstsinn verbunden. Die Inszenierung des Großen Kurfürsten bleibt dabei ganz diesseitig, auch seine autonomen Porträts zeigen ihn ohne götterähnliche Verwandlung in Rüstung.³¹ Und doch will sich auch Friedrich Wilhelm als Held zeigen. Eine entsprechende Inszenierung gewährt ihm Joachim von Sandrart in seiner Widmung zum zweiten Teil der „Teutschen Academie“ von 1679:

„Nachdem die unzehlbar-bezungte Fama von der Glori aus dem Himmel abgefertiget worden/ mit E. Churfürstlichen Durchleuchtigkeit hohem Ruhm-Schall ihr Trompeten-Silber zu beathemen/ hat sie eine gute Weile gezweifelt/ was für einen Helden-Namen sie in den daran hangenden Purpur Fahnen solte sticken lassen. Sie vermeinte zwar erstlich/ sie könte Deroselben keinen andern/ als des Teutscher Martis Namen zueignen. [...] Als sie aber E. Churfürstl. Durchleucht. aus dem Feld nach Dero Churfürstl. Hof Burg begleitet/ und alda wargenommen/ wie nicht allein die Zeughäuser und Rüstkammern mit allerhand Waffen-Gezeug/ sondern auch die Kunst Cabinete und Bücher-Zimmer mit nurersinnlichen Rariteten und Seltenheiten/ angefüllt waren/ auch dabey E. Churfürstl. Durchl. von solchen/ gleichwie sonst von Kriegs Sachen/ mit hochvernünftigen Urtheil reden hörte: Kame sie sofort auf den Schluß/ daß Deroselben der Ehren Name eines Teutschen Föbus oder Apollo bäßer anstehen würde.“³²

In Willmanns Komposition ist die von Sandrart aufgerufene Dualität zwar ebenfalls präsent, doch sind die Handlungssegmente von heroisiertem Herrscher und Assistenzfiguren in ihren Zeit- und Realitätsebenen getrennt, da der Fürst nicht selbst als göttlicher Held auftritt bzw. mit diesem überblendet wird wie Ferdinand III. und seine Familie. Dem Kurfürsten als Ruhepol, der durch seine Statuarik und Distanz Würde und Macht ausstrahlt, sind wie in einer Vision die göttlichen und allegorischen Kräfte beigegeben. Dies mag, neben konfessionellen Gründen, auch mit der unterschiedlichen Herrschaftssituation zu erklären sein. Während die Habsburger ihre seit dem 14. Jahrhundert ungebrochene Dynastie deutscher Könige bzw. römisch-deutscher Kaiser für eine kontinuierliche und legitimierte Repräsentation für den jeweils herrschenden Monarchen einsetzen konnten, strebte der Große Kurfürst ein Königtum erst an. Seine darauf ausgerichtete Herrschaft musste er im protestantischen Brandenburg-Preußen selbst *qua persona*

³⁰ Darunter die Brüder Honthorst besonders für Porträts, vgl. P. Seidel, Die Beziehungen des Großen Kurfürsten und König Friedrichs I. zur niederländischen Kunst, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlung 11, 1890, S. 119–149.

³¹ Selbst in Paul Carl Leygebess „Triumphzug des Großen Kurfürsten“ (um 1695, ehem. Marmorsaal Potsdam, Neues Palais) bleibt die Referenz auf einen antiken Imperator beschränkt, „durch verschiedene andere Gottheiten sind seine großen Eigenschaften angedeutet“, F. Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend, Berlin 1786, zitiert nach H.-J. Giersberg, Das Potsdamer Stadtschloss, Potsdam 1998, S. 69, Sp. 1. Die „Apotheose Friedrich Wilhelms“ im Deckengemälde von Amédé van Loo wurde erst unter Friedrich II. in Auftrag gegeben (1751, ehem. Potsdam, Stadtschloss).

³² Sandrart, TA 1679, Widmung [I]–[II], <http://ta.sandrart.net/-text-646> und <http://ta.sandrart.net/-text-647>, 24. Juni 2014.

begründen, ohne auf die ausgeprägte Tradition einer Dynastie verweisen zu können. Anciennität und personale Rückverweise standen ihm zur Begründung seiner Legitimität als König nicht zur Verfügung. Eine solche Argumentation konnte mit Rekurs auf den Großen Kurfürsten erst Friedrich II. einsetzen.

*Christian Albrecht von Holstein-Gottorf –
die Inszenierung einer heroischen Nachfolge*

Eine dem protestantischen Kurfürsten ähnliche Repräsentationsform wählte auch der lutherische Gottorfer Herzog Christian Albrecht, als er sich 1661 von Jürgen Ovens in der Rolle als Beschützer der Künste und Wissenschaften darstellen ließ (Farbabb. 5). Der junge Herzog steht – rechts im Bild – vor seinem vergoldeten Thron. An einen antiken Heroen mit langem lorbeerbekröntem Haar gemahnend, stemmt er den Kommandostab an seine rechte Hüfte – eine Inszenierungsform, die er auch im ‚autonomen Porträt‘ wählte. Eine Stufe unterhalb lüftet Minerva als Vermittlerfigur den Schleier von den Künsten, die sich dem Herrscher zu Füßen geworfen haben. Sie sind durch ihre Attribute ausgewiesen als Malerei (die Figur in Blau mit vor ihr liegenden Pinseln), Dichtung bzw. Wissenschaft (in Rot mit einem aufgeschlagenen Buch in der Hand) und Bildhauerei (in Gelb, mit Hammer und Meißel). Wiederum wird die *imitatio heroica* nicht durch Götterangleichung vollzogen, sondern allegorisch vermittelt. Christian Albrecht wird als Kunstförderer und Herrscher gezeigt, der nach der Bestätigung der souveränen Hoheitsrechte für das Haus Gottorf seit 1660 auf dem Höhepunkt seiner Macht stand.³³ Minerva, die kompositorisch zwischen der Figurenwelt der Personifikationen und dem Herzog vermittelt, ist diesem ebenbürtig – wenn auch eine Stufe unterhalb – zur Seite gestellt, in deutlicher Bezugnahme durch Kopf- und Körperausrichtung. Sie tritt zugleich als Verkörperung seiner Tugenden, als Spiegel der herzoglichen Stärke und Kunstliebe auf. Am unteren Bildabschluss halten zwei Putti einen Schild, auf dem die Darstellung erläutert wird.³⁴ Demnach handelt es sich um eine Trauer- wie Huldigungsszene. Minerva empfiehlt die Künste und Wissenschaften nach der Zeit

³³ Vgl. K. Fuhrmann, Christian Albrecht – zwischen Schweden und Dänemark, in: H. Spielmann (Hrsg.), Gottorf im Glanz des Barock, Bd. 1, Die Herzöge und ihre Sammlungen (Ausstellungskatalog Schleswig), Schleswig 1997, S. 35–48, hier S. 35.

³⁴ J. Drees, Jürgen Ovens (1623–1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Portrait- und Historienmalerei am Gottorfer Hof, in: H. Spielmann (Hrsg.), Gottorf im Glanz des Barock, Bd. 1, Die Herzöge und ihre Sammlungen (Ausstellungskatalog Schleswig), Schleswig 1997, S. 245–259, hier S. 255, Sp. 1, „Die Sonne geht unter, entzieht uns den schein / ein ander Licht gehet gewünschet herein, / Die Pallas reist ab das schwarze gewandt. / Die Musen die stellen sich wieder zur handt / Der Schlangenkopff weicht wen Hercules komt / und seinen Sitz auff dem Olivenstuhl nimt / Der Himmel dem David das Regiment giebt / Des frewen sich jung und alt, die er auch liebt“. Der Hinweis auf die Lernäische Schlange, deren neunköpfiges Haupt Herkules als eine seiner zwölf Taten abschlug, mag auf den Friedensschluss des dänisch-schwedischen Krieges hindeuten.

der Trauer um Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorf seinem Nachfolger und Sohn Christian Albrecht.³⁵ Seine durch die Bildfiguren vermittelten Qualitäten des starken, allzeit gerüsteten, aber den Frieden bringenden Herrschers, der die Künste und Wissenschaften fördert und seinem Volk Frieden und Wohlstand bringt, sind durch die Unterstützung himmlischer Mächte gesegnet. Gilt die Darstellung auch der Huldigung und ist somit in einem panegyrischen Grundton gestimmt, erhebt die Einbindung der Götter und des Olymps den Herzog über seine weltliche Präsenz hinaus. Dennoch dominieren sie die Komposition nicht. Es sind die Personifikationen und Bildfiguren, die durch ihre Huldigung dem Herzog das Regiment übertragen. Und das nicht grundlos: Christian Albrecht ist zwar erblich abgesicherter Regent, steht aber in der Tradition eines republikanisch verfassten Staatswesens und ist nicht Herrscher von den Gnaden einer überirdischen Macht.³⁶ Er erhält seine Legitimation durch seine Tugendhaftigkeit und seine dynastische Nachfolge (bildlich aufgerufen durch den Vogel Phönix auf der durch Palmwedel und Lorbeerzweig gebildeten Kartusche, die von Engeln auf einer Wolke über Minerva gehalten wird), das Volk dient der Bestätigung der Rechtmäßigkeit. Die Aufgabe der Götter besteht in der Bestärkung und Aufsicht über die fürstlichen Tugenden, den übermenschlich-heroischen Qualitäten Christian Albrechts, kraft derer er sein Herrscheramt segensreich ausführen kann.³⁷

Wie in der Darstellung des Großen Kurfürsten wird durch das Zusammenführen unterschiedlicher Figurengruppen eine Spannung zwischen realer, zeitbezogener Sphäre und Visualisierung von Herrschaftsqualitäten erzeugt. Die Übertragungsleistung einer *imitatio heroica* im Sinne einer Zuschreibung von Qualitäten vollzieht sich hier nicht als Konstruktion einer Figur wie bei Kaiser Ferdinand III. oder Christina, als *imitatio in personam*, sondern mittels aussagerelevanter Assistenzenfiguren, die aus dem Figurenpersonal heroischer Darstellungen stammen.

³⁵ Ausgehend von der Beschreibung Karel van Manders, Ders., *Het schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604), Utrecht 1969, fol. 44v–45r, http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0330.php#1354T, 24. Juni 2014 lassen sich die Musen auch verstehen als Hinweis, dass der neue Herrscher in seiner Erziehung der Künste und Wissenschaften bedarf bzw. sich in ihnen gebildet hat. Friedensfürst und Kriegsheld (Minerva) werden somit als zwei notwendige, sich ergänzende Komponenten fürstlicher Politik vorgeführt. Die Kontextualisierung des Gemäldes lässt darauf schließen, dass es sich um ein Empfehlungswerk des Künstlers an den Nachfolger seines wichtigsten Auftraggebers Friedrich III. handelt, vgl. J. Drees, Jürgen Ovens (Anm. 34), S. 254–256.

³⁶ H. Peter-Raupp, *Die Ikonographie des Oranjezaal* (Studien zur Kunstgeschichte; 11), Hildesheim/New York 1980, S. 109. Das Auftreten und Agieren der Götter und Personifikationen, wie sie hier für die Nordwand des Oranjezaal beschrieben werden, ist bei Ovens vergleichbar dargestellt: Die Gleichsetzung mit Achill, Herkules sowie Castor und Pollux an der Westwand, wo Geburt und Bestimmung Frederik Hendriks allegorisch ins Überzeitliche gehoben sind, beschränkt sich auf die *imitatio heroica*, während die Götterfiguren Minerva, Apoll und Merkur Frederik Hendriks Aufgabe der Herbeiführung eines Goldenen Zeitalters begleiten.

³⁷ Vgl. ebd.

Imitatio heroica als Form der barocken Herrschaftsinszenierung

Das Inszenieren und Simulieren wahrt in allen hier versammelten Darstellungen die mehr oder weniger spannungsreiche Relation zwischen heroischer Einkleidung und Porträt. Die Aneignung des Heroischen erschöpft sich nicht in der Bildnisangleichung an Jupiter, Herkules oder Minerva. Somit kann der heroische Rekurs auch anstatt im Porträt vermittelt auf Assistenzfiguren verlagert werden wie beim Großen Kurfürsten und Christian Albrecht. Die Behauptung der Präsenz des Heroischen in den Bildfiguren stützt sich auf eine Konkretisierung und Auswahl bestimmter Eigenschaften, die heroische Vorbilder mit den Dargestellten gemeinsam haben. In diesem Sinne definiert auch Franciscus Junius in seiner Schrift „De pictura veterum“ von 1637 ‚*imitatio*‘ als Aneignung des Vorbildes mit dem Prozess des prüfenden Auswählens: Es lege „der mit *iudicium* Begabte schließlich fest, welches Vorbild und welche Charakteristika desselben nachempfunden werden sollen“.³⁸ In den ausgewählten bildlichen Darstellungen sind es Götter und Tugendpersonifikationen, die mit dem Porträt des Herrschers zusammengedacht werden sollen. Somit wird die Darstellungsdimension des Realismus (die historische Person) kombiniert mit einer als Analogie gedachten Imitation. Dieses Verhältnis im Rollenporträt und seinen ikonographischen Verwandten kann als eine spezielle Form der Repräsentation gefasst werden, als eine „Zuschreibung ‚falscher‘ Attribute an ein identifizierbares Motiv, mit dem Effekt, dass wir als Betrachter gerade *durch* diese spezifische Darstellungsweise motiviert werden, ‚a gemäß den Attributen von b zu sehen“.³⁹ Das Bild vermittelt deshalb auch die Forderung nach Deutung, sowohl beim Künstler als auch beim Betrachter. Um diese produktions- wie rezeptionsästhetische Qualität überzeugend zu erzeugen, braucht es die Mittel der Inszenierung. So wie die bildliche Repräsentation in den Allegorien und Historienbildern des Barock als Erscheinung zugleich Symbol ist und somit die Wirklichkeit in einem starken Maße vermittelt abbildet, so kann auch die nachgeahmte Figur, der Held, nicht anders als durch ebendieses Verfahren, die Imitation, zur Erscheinung gebracht werden. Da generell die Herrschaftsrepräsentation des aufkommenden Absolutismus aufs Engste mit den Leistungen der Künste zusammenhängt – die ihrerseits ihre Qualitäten und Fähigkeiten der Sichtbarmachung unter Beweis stellen –,⁴⁰ ist es nicht

³⁸ Zitiert nach N. J. Koch, *Paradeigma*. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie (Gratia. Tübinger Schriften zur Renaissanceforschung und Kulturwissenschaft; 50), Wiesbaden 2013, S. 320; Junius folgt hier Quintilian, *Institutio oratoria* 10, 2, 14.

³⁹ S. Majetschak, Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit von Metaphern und zur Metaphorizität in Bildern, in: R. Hoppe-Sailer [et al.] (Hrsg.), *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*. Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag, Berlin 2005, S. 239–253, hier S. 246.

⁴⁰ Zum Paradigma der Sichtbarmachung von Machtverhältnissen vgl. H. Münkler, Die Visibilität der Macht und die Strategien der Machtvisualisierung, in: G. Göhler (Hrsg.), *Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht*, Baden-Baden 1995, S. 213–230.

erstaunlich, neben dem Rekurs auf die Antike auch eine Heroisierungsstrategie zu finden, in der die Kunst zum Thema des Heroismus' gemacht wird.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Albertina, Wien.
Abb. 2 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
Abb. 3 Herzog Anton Ulrich Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen / Museumsfotograf.
Abb. 4 Stiftung Schloss Friedenstein Gotha / Wolf.
Farbabb. 3 © Museo del Prado, Madrid
Farbabb. 4 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bildarchiv / Jörg P. Anders.
Farbabb. 5 H. Spielmann (Hrsg.), *Gottorf im Glanz des Barock*, Bd. 1, *Die Herzöge und ihre Sammlungen* (Ausstellungskatalog Schleswig), Schleswig 1997, S. 451.

